

METAFOROLOGÍA KAFKIANA: DEL *THEATRUM MUNDI* A LA METÁFORA ABSOLUTA DEL CINE

KAFKAESQUE METAPHOROLOGY: FROM THE *THEATRUM*
MUNDI TO THE ABSOLUTE METAPHOR OF CINEMA

ANTONIO RIVERA GARCÍA*

RESUMEN: Benjamin decía que el mundo de Kafka es un Teatro Universal. En este artículo sostenemos, sin embargo, que la “metáfora absoluta” (Blumenberg) del mundo como teatro no es suficiente para entender el universo kafkiano. Hay otra metáfora absoluta, que apenas ha sido explorada, que se complementa perfectamente con la del teatro: el mundo como una película o como cine. El análisis de algunos pasajes de los diarios de Kafka y de su conversación con Janouch, así como de escritos de Benjamin y Adorno, nos permitirá demostrar que, para Kafka, el acelerado mundo moderno se parece a un filme, cuyas imágenes pasan tan deprisa que apenas se pueden fijar en un conjunto de gestos de difícil interpretación. Finalmente, argumentaremos que estos gestos expresan perfectamente la *Stimmung* del tiempo de Kafka.

PALABRAS CLAVE: Kafka, metáfora, *theatrum mundi*, cine, Benjamin

ABSTRACT: Benjamin maintained that Kafka's world is a Universal Theatre. In this article we maintain, however, that the «absolute metaphor» (Blumenberg) of the world as theater is not enough to understand the Kafkaesque universe. There is another absolute metaphor, which has barely been explored, that perfectly complements that of theater: the world as a film or as cinema. The analysis of some passages from Kafka's diaries and his conversation with Janouch, as well as writings by Benjamin and Adorno, will allow us to demonstrate that, for Kafka, the accelerated modern world resembles a film, whose images pass so quickly that they can barely be fixed on a set of gestures that are difficult to interpret. Finally, we will argue that these gestures perfectly express the *Stimmung* of Kafka's time.

KEYWORDS: Kafka, metaphor, theater of the world, cinema, Benjamin

Recibido: 31.05.24. Aceptado: 02.10.24.

* Doctor en Filosofía. Catedrático de estética y teoría de las artes, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía, Departamento de Filosofía y Sociedad, Madrid, España. Correo electrónico: antorive@ucm.es. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4559-9171>

MAX BROD DECLARA SOBRE su gran amigo Franz Kafka que “adoraba las primeras películas que aparecían por aquel entonces. Le gustaba especialmente una que ... podría traducirse por “padre zanguilargo”. ... durante horas no había manera de hacerle hablar de otra cosa que no fuera de esta magnífica película” (Brod, como se citó en Zischler, 1996/2008, p. 63). Las palabras de Brod demuestran el entusiasmo de Kafka por algunas películas pertenecientes al cine primitivo. Algo parecido nos transmite Hans Zischler (1996/2008), quien escribe en el año 1996 un libro titulado *Kafka va al cine*, en el que se limita a rescatar los no muy abundantes pasajes de las cartas y diarios que el escritor checo dedicó al nuevo arte. Aunque Zischler no profundiza en ningún momento, como tratamos de hacer en este artículo, en la estrecha relación del arte de las imágenes en movimiento con la escritura kafkiana, al menos realiza una valiosa selección de pasajes que, o bien muestran el impacto que le causó al escritor checo la visión de algunos filmes, o bien dejan claro que el cine fue en algunos momentos de su vida un entretenimiento consolador. A esta última modalidad pertenece el siguiente pasaje de 1913 que encontramos en sus diarios:

En el cine. He llorado Diversión sin límites. Antes, una película triste, *Das Unglück im Dock* [*El accidente en los astilleros*], después, una alegre, *Endlich allein* [*Por fin solo*; también llamada *El viaje de novios de Isidoro*]. Estoy completamente vacío y falto de sentido, el tranvía eléctrico que pasa tiene más sentido vivo que yo. (Kafka, 1950/2023, pp. 316-317)

El cine es para Kafka un entretenimiento en momentos en los que se siente “vacío y falto de sentido”. La “crisis de la presencia” (De Martino, 1977/ 2002, pp. 629-637) que padece le lleva incluso a declarar que tiene menos vitalidad que un tranvía eléctrico. Más allá de que siguiera hasta el final de su vida asistiendo habitualmente a las salas de cine, lo cierto es que muy pronto va a expresar una actitud crítica hacia el arte de las imágenes en movimiento, que abordamos seguidamente.

1. EL DESASOSIEGO PROVOCADO POR LA IMAGEN MECANIZADA

A principios de 1911, durante un viaje a las ciudades industriales de Friedlang y Reichenberg, en el norte de Bohemia, Kafka asiste al espectáculo conocido como *Panorama del Emperador* (*Kaiserpanorama*). Aquí el público se sienta, apoya los ojos sobre unos binoculares y ve pasar lentamente

fotografías estereoscópicas, esto es, fotografías en tres dimensiones. Se trata de un aparato que permite ver dos imágenes al mismo tiempo, una por cada ojo, que, al fundirse en una sola, produce una sensación de relieve por estar tomada cada una de tales imágenes desde un ángulo diferente. En sus diarios de viaje, Kafka (1950/2023) hace una reflexión muy relevante sobre este espectáculo:

Las imágenes [en el estereoscopio] son más vivas que en el cinematógrafo, pues permiten la mirada a la quietud de la realidad. El cinematógrafo imprime a las cosas que miramos la inquietud de su movimiento, la quietud de la mirada parece más importante. ... ¿Por qué no existe una combinación de cinema y estereoscopio de este estilo? ... La distancia entre oír hablar simplemente de algo y verlo en un Panorama es mayor que la distancia entre esto último y ver la realidad. ... Al final quise decirle al señor mayor cuánto me había gustado aquello, pero no me atreví. (p. 577)

Lo primero que cabe destacar de este pasaje es la sensación de realismo que le proporciona a Kafka el espectáculo, que contrasta con lo que más tarde dirá acerca del cine como arte del simulacro. El escritor parece sorprenderse de que la distancia entre la contemplación de las fotos del estereoscopio y la visión de la realidad sea menor que entre la descripción de algo y verlo esto último en el Panorama. Kafka también dice en este pasaje que el *Kaiserpanorama* le permite una contemplación sosegada, mientras que el movimiento incesante del cine le causa desasosiego. Las imágenes estereoscópicas pasan muy lentamente, de forma que “el observador tiene suficiente tiempo para divagar y sumergirse a continuación en la siguiente imagen inmóvil” (Zischler, 1996/2008, p. 55). La unión de cine y estereoscopio, que hubiera gustado a Kafka, coincide con la estética de la lentitud que en la actualidad proponen los cineastas más críticos. La lentitud permite, según Peter Watkins (2017), que el espectador “disponga del espacio necesario para reflexionar o para considerar alternativas” (p. 21). Deleuze (1986/2019, pp. 19-20), en una carta a Serge Daney, aludía incluso al combate entre el cine americano de la velocidad y el cine que, como el de Tarkovski y Paradjanov, impone un visionado lento que favorece la mirada atenta y reflexiva. Las observaciones críticas de Kafka a comienzos del siglo XX muestran así cierta semejanza con las que se dirigirán casi un siglo después contra el cine más comercial.

En la célebre conversación con Gustav Janouch (1951/2017), Kafka comenta, y ya no solo con referencia al cine, que “el movimiento hace imposible la observación. Con él nuestra conciencia se limita. Sin darnos cuenta,

estamos perdiendo el conocimiento sin perder la vida” (pp. 150-151). En sus diarios (1950/2023) expresa también esta idea con motivo de la lectura de los diarios de viaje de Goethe:

Las observaciones de viaje de Goethe, diferentes de las de hoy en día, pues, hechas desde una diligencia, van desarrollando más sencillamente con las lentas modificaciones del terreno y pueden ser seguidas mucho más fácilmente incluso por quien no conozca aquellos lugares. El pensamiento se vuelve sereno, podría decirse que paisajístico ... tampoco se precisan violencias en el espectador, que sin gran esfuerzo puede tener una visión sistemática de las cosas. De ahí que haya pocas observaciones instantáneas. (p. 88)

Se diría que Goethe contempla el mundo desde la diligencia del mismo modo sosegado con que Kafka mira las fotos del *Panorama del Emperador*. La crítica del autor checo puede recordar a la de Roland Barthes (1980/1990, p. 29), quien, desde la primera página de *La cámara lúcida*, expresa su preferencia por la fotografía y subraya las ventajas de la imagen fija de la foto sobre la corriente ininterrumpida de imágenes cinematográficas. A juicio del francés, el cine adolece de falta de “pensatividad” (*pensivité*)¹ porque la sucesión continua, “histórica”, de fotogramas impide tener tiempo suficiente para reflexionar sobre cualquiera de ellos (Narboni, 2015, p. 147). El cine impide detenerse en los detalles impresionados en el celuloide o guardados por el dispositivo técnico.

Kafka, en la conversación que mantiene con Janouch (1951/2017) a comienzos de los años 20, ni siquiera salva la fotografía, como en los tiempos en los que disfrutaba del *Kaiserpanorama*. Declara a este respecto que: “nada puede engañar tanto como una fotografía” (p. 179). Piensa que la fotografía concentra nuestra mirada en la superficie, y por ello no permite penetrar en “la vida oculta que trasluce a través de los contornos de las cosas como un juego de luces y sombras” (p. 179). Esa vida solo se puede buscar a tientas con el sentimiento (Janouch, 1951/2017, p. 170; Lizarazo 2022, p. 44).

En la novela *El desaparecido* (*Der Verschollene*) sí parece, en cambio, que su personaje principal, Karl Rossmann, logre penetrar en los sentimientos más íntimos a través de una fotografía. El joven Karl, después de mirar con atención una foto de sus padres, “en la que su padre, de pequeña estatura

¹ Así expresa Barthes (1980/1990) la falta de “pensatividad” del cine: “ante la pantalla no soy libre de cerrar los ojos; si no, al abrirlos otra vez no volvería a encontrar la misma imagen; estoy sujeto a una continua voracidad; una multitud de otras cualidades, pero nada de pensatividad” (pp. 106-107).

estaba de pie, muy estirado, mientras que su madre aparecía sentada en un sillón delante de él, un tanto hundida” (Kafka, 1999, p. 28), se pregunta cómo se puede “tener por una foto la convicción indiscutible de un sentimiento oculto de lo representado” (p. 281). Pero el hecho de que inicialmente no tenga esa convicción no impide que Karl termine encontrando en la fotografía de sus padres aquello que solo es accesible a través del sentimiento, y que Barthes (1980/1990, p. 63) denomina *punctum* para distinguirlo del *studium* o de la información suministrada por la misma imagen. Así sucede cuando tras mirar de nuevo la foto se detiene en “la mano de su madre, que colgaba muy adelantada del brazo del sillón, suficientemente cerca para besarla” (Kafka, 1999, p. 28). Este gesto, que es el *punctum* de la foto, le lleva a perdonar a sus padres, a pensar en escribirles, aun cuando se había jurado no volver a hacerlo.

El fragmento citado de la novela, que coincide con otra observación de Kafka que encontramos en una carta dirigida a Felice², pone de relieve que la fotografía no es tan superficial como le dice a Janouch (1951/2017). Sin embargo, en la célebre conversación se limita a insistir en que la máquina fotográfica “no es ningún ojo humano dotado de múltiples facetas, sino solo un ojo de mosca increíblemente simplificado”, un “desconócete-a-ti-mismo” mecanizado (p. 170).

Con independencia de que la acusación de superficialidad de la imagen fotográfica se pueda extender a la cinematográfica, lo más relevante de los fragmentos críticos con el cine radica en su relación con la denuncia kafkiana del movimiento y de la velocidad que, en los tiempos modernos, se ponen al servicio de la máquina productiva y de los poderosos. Es cierto que, en algunos pasajes de sus diarios, como ocurre en la anotación del 31 de julio de 1917, Kafka (1950/2023, pp. 491-492) también demuestra una cierta inclinación y placer por lo cinético, especialmente cuando se trata de trenes y se asocia con el placer de la infancia y el desplazamiento en el que solo viaja la imaginación. Pero ese placer experimentado en la infancia es precisamente lo que pierde u olvida el individuo moderno. Por eso, el escritor desea:

² Zischler (1996/2008) alude a la mirada penetrante de Kafka, pues cuando “tiene ante él una fotografía, entonces es capaz de explorarla, escudriñar todos sus detalles y entrar en una relación casi osmótica con la persona retratada” (p. 103). Así lo hace con una foto de Felice, como él mismo le confiesa en una de sus cartas: “Tú sonríes con melancolía o es mi humor el que te atribuye esa sonrisa. No debo mirarte mucho. ... ¡lo bravucón que es uno delante de las fotos y lo impotente que se es en la realidad! ... Queridísima, las fotos son bellas, uno no puede pasar sin ellas, pero son también una tortura” (p. 103).

olvidar que se ha olvidado, convertirse de golpe en un niño que viaja solo en un tren rápido y en torno al cual va materializándose, asombroso en sus más pequeños detalles, como surgido de la mano de un prestidigitador, el vagón que vibra por la velocidad. (Kafka, 1950/2023, p. 492)

2. EL HIPERREALISMO KAFKIANO: CINE Y SIMULACRO

La crítica dirigida contra el cine, aquella que Kafka expresa en sus diarios tras su visita al *Kaiserpanorama*, la volvemos a encontrar casi diez años después en las conversaciones con Gustav Janouch (1951/2017, p. 187), pero ahora con el añadido de que subraya la condición de simulacro de la imagen cinematográfica. Dado que se trata de uno de los comentarios más importantes de Kafka sobre el cine, lo citamos íntegramente:

Es cierto que [el cine] es un juguete extraordinario, pero yo no lo resisto, tal vez porque tengo una predisposición demasiado “óptica”. Soy un hombre visual. En cambio, el cine impide la mirada. La fugacidad de los movimientos y el rápido cambio de imágenes nos fuerzan constantemente a echar un simple vistazo. No es la mirada la que se apodera de las imágenes, sino que son estas las que se apoderan de la mirada. Inundan la conciencia. El cine supone ponerle un uniforme a un ojo que hasta entonces había ido desnudo.

– Esa es una afirmación terrible –comenté [Janouch]–. El ojo es la ventana del alma, según dice un proverbio chino.

Kafka asintió.

– Y las películas son contraventanas de hierro. (Janouch, 1951/2017, p. 187)

Que las películas son persianas o “contraventanas de hierro” que impiden ver la verdad, Kafka lo reitera cuando, a propósito de una sala de cine en la que trabajó Janouch (1951/2017), llamada “Cine de los ciegos”, comenta que “así es como deberían llamarse todos los cines. Al fin y al cabo, esas imágenes centelleantes hacen que uno se vuelva ciego a la realidad” (pp. 174-175).

La citada conversación de Janouch con Kafka desemboca en el problema del “simulacro”, aunque no utilice esta palabra. Para el gran novelista, no es el cine el que mimetiza la realidad, sino que cada vez más la realidad se parece al cine. Ante el comentario de Janouch (1951/2017) de que “el cine tiene un poder terrible” (p. 187) para imponer el imaginario colecti-

vo, como demuestra el hecho de que cualquier mujer de su tiempo quiera parecerse a estrellas de cine como Barbara La Marr y Mary Pickford, Kafka expresa esta relevante reflexión: “las mujeres se convierten en actrices” y “la vida real no es más que un pálido reflejo de los sueños de los poetas. En realidad, las cuerdas de la lira de los poetas modernos son tiras interminables de celuloide” (p. 187). Si la vida real se convierte en un reflejo del cine, resulta inevitable que las imágenes o signos cinematográficos no sean más que simulacros.

Conviene aclarar brevemente qué tipo de simulacro es esa imagen cinematográfica criticada por Kafka. Ante todo, cabe decir que el simulacro es un signo carente de referencia o causa objetiva, pues ha suprimido todo vínculo con los objetos reales, con el mundo que existe afuera. En relación con el ámbito cinematográfico, Serge Daney (2015, p. 98) pensaba que se trataba de una imagen “sustitutiva” porque hace innecesaria la relación con el mundo real, con todo aquello que se encuentra fuera de la misma imagen. El simulacro puede ser analizado entonces como una especie de *Doppelgänger*, de doble que roba completamente la realidad del original y se presenta como algo anterior. Jean Baudrillard (1978, p. 9) denomina “hiperrealidad” a esta nueva realidad sin referencia.

El simulacro no solo ha prescindido de la referencia que se halla fuera, en el mundo, sino que crea una hiperrealidad que tiene verdaderos efectos. Baudrillard (1978) sostiene que se caracteriza principalmente por imponer “la precesión de los signos” (p. 10), que es aquello que sucede cuando, por ejemplo, el signo del mapa es anterior al territorio. El mismo Baudrillard (1978) agrega que la era de los simulacros es la del triunfo de la simulación, caracterizada por fingir “tener lo que no se tiene” (p. 12) y, en consecuencia, por suprimir la diferencia entre lo verdadero y lo falso, lo real y lo imaginario.

Hoy vivimos un tiempo marcado por el triunfo de las nuevas tecnologías digitales, en el que ya no sirve la realista ontología cinematográfica que diera a conocer André Bazin (1958-62/1990). Las imágenes ya no vienen después, ya no están precedidas de algo exterior, y, en definitiva, ya no son el resultado del encuentro de la máquina con el mundo. Dado que no es necesario que los seres y objetos reales hayan precedido a las imágenes, las reflexiones de Kafka sobre la vida real como un “pálido reflejo del cine” son más apropiadas para la imagen digital de nuestro tiempo que para la imagen analógica del suyo. No es así de extrañar que en el presente se multipliquen las ficciones de carácter gnóstico que muestran, al igual que los relatos kafkianos, una realidad degradada, caracterizada por el encierro y la supresión del afuera.

3. EL GRAN TEATRO DE OKLAHOMA, O LA METÁFORA ABSOLUTA DEL *THEATRUM MUNDI*

Es probable que no se haya concedido suficiente importancia a la parte de la conversación de Kafka con Janouch en la que el primero concibe la vida como un simulacro, como una imagen cinematográfica. Resulta inevitable relacionar este pensamiento con la idea –formulada por Benjamin (1934/1986) a propósito del Gran teatro de Oklahoma con el que se cierra la novela *El desaparecido*– de que el universo moderno es para Kafka un “teatro natural” (p. 220). Todo ello posee una evidente similitud con el mundo barroco donde impera el simulacro; un mundo que el propio Benjamin (1928/1990) había descrito en su obra sobre el origen del *Trauerspiel*.

El gran teatro de Oklahoma, que es universal porque acepta a todos, no es más que una reformulación secularizada de la metáfora del *theatrum mundi*. Para Kafka, la metáfora no es una simple figura retórica que “refresca” el entendimiento, como decía Wittgenstein a propósito del símil (Blumenberg, 1979/1995, p. 100), y facilita la comprensión de los conceptos. Más bien se corresponde con aquella figura retórica, la “metáfora absoluta”, que, según Blumenberg, permite comprender o disponer de una realidad tan compleja que resulta inaccesible para la teoría y la lógica conceptual. La metáfora absoluta, al dar una estructura a realidades como el mundo, la historia o la existencia humana, permite una relativa determinación de lo indeterminado, e imaginar esas realidades complejas como un todo singular o un “sustantivo colectivo singular” (Koselleck, 1972/2004, p. 44), y ya no como una simple serie de cosas. Tal metáfora sirve entonces para obtener una cierta disponibilidad de la realidad.

Blumenberg (1960/2003) agrega que la metáfora absoluta, a semejanza del símbolo kantiano, solo tiene en común con el objeto representado (el molinillo con el Estado, el teatro con la vida humana) “la regla de reflexionar sobre ambos y sobre su causalidad” (pp. 45-47). Pero, en contraste con la imagen pictórica o foto-cinematográfica, no contiene nada que corresponda al contenido. Es verdad que la metáfora absoluta blumenbergiana y el símbolo kantiano coinciden con el concepto en su indiferencia con respecto a la presencia de lo representado, pero mientras el concepto tiende a la intuición de aquello que concibe, la metáfora absoluta se distancia, por el contrario, de aquello que representa. Las cualidades sensibles del significante del símbolo o de la metáfora (teatro, libro, naufragio, caverna, etc.) no imitan al objeto simbolizado o representado (mundo, existencia humana, historia, etc.). Es precisamente este hecho el que facilita la disponibilidad de lo que no está presente.

La metáfora absoluta del teatro tiene una larga historia. Es adecuada sobre todo para pensar en un mundo complejo como el premoderno. Metáforas como las del arpa, el cuerpo o el teatro aluden a un contexto histórico marcado por la diversidad y la multiplicidad, así como por la necesidad de armonizar múltiples elementos heterogéneos. Un esclarecedor recorrido por la historia de la metáfora del *theatrum mundi* lo podemos encontrar en el libro clásico de Curtius (1948/1955, pp. 203-211), *Literatura europea y Edad Media Latina*. La metáfora se puede remontar hasta la Antigüedad, a autores como Platón, Séneca y Epicteto. Para el mundo cristiano, dicha metáfora siempre ha tenido una gran relevancia desde que la utilizara Pablo de Tarso (*Nuevo Testamento*, 1975, I Corintios, 4, 9).

En la Edad Media, la expresión más perfecta de la metáfora la encontramos en el *Policraticus* de Salisbury (1159/1984). En esta obra se subraya un aspecto de la metáfora que nos interesa por su relación con el simulacro: la circunstancia de que la metáfora alude al dominio de las apariencias y no de la verdad. Podríamos dar numerosos ejemplos del uso de la metáfora absoluta del teatro en la primera modernidad. Lutero inaugura dentro del ámbito de la Reforma la interpretación, cuya versión más sofisticada la proporciona Kleist (1810/2021), que identifica la historia profana con un juego de títeres movido por Dios (*Puppenspiel Gottes*). En correspondencia con la centralidad del *servo arbitrio* en la teología reformada, en esta modalidad de la metáfora se subraya la falta de autonomía de la creatura.

La metáfora del teatro toma un nuevo impulso durante el Barroco. Autores tan significativos como Cervantes, Shakespeare, Gracián y Calderón llevan a su cumbre esta metáfora absoluta, pues el hombre barroco se siente a sí mismo sobre un escenario. Calderón es, para Curtius (1948/1955), “el primer poeta que convierte el *theatrum mundi*, dirigido por Dios, en asunto de un drama religioso” (p. 208), *El gran teatro del mundo*. En contraste con lo que acabamos de comentar sobre Lutero, el dramaturgo español pretende hacer compatible la intervención divina, que prácticamente se limita a repartir los papeles, con el libre albedrío.

La metáfora teatral se utiliza en el Barroco para quitarle seriedad a los asuntos temporales y concedérsela a los espirituales. La vida temporal del ser humano coincide con las apariencias del juego teatral porque solo la vida inmortal es importante. Gracián (1646/1996) reconoce que en el teatro del mundo es muy difícil separar las apariencias de la verdad porque le falta al ser humano “una ventanilla en el pecho que permita descubrir el interior de su corazón: las intenciones del hombre están cifradas y son oscuras” (p. 113). La única manera de sobrevivir en este mundo caído, en el que cualquiera puede engañar, consiste en dominar el arte de la simulación.

La metáfora barroca se puede relacionar con el universo kafkiano, con el gran Teatro de Oklahoma, porque tiene como horizonte un “mundo de perspectivas engañosas, de ilusiones y de apariencias” (Maravall, 1975, p. 404). Kafka sigue en el fondo la tradición barroca del *theatrum mundi* cuando concibe nuestro mundo como un universo ilusorio, en el que impera el olvido, el alejamiento o la trascendencia de aquello que da sentido a nuestra existencia. Este olvido se asocia a la condena por una culpa incomprensible y, por tanto, imposible de redimir.

El teatro natural de Oklahoma, con el que Kafka (1999, pp. 439-459) cierra *El desaparecido*, es el pasaje más influenciado por la lectura del libro de Arthur Holitscher, *Amerika heute und morgen* de 1913 (Born, 1990). Al inicio de esta parte de la novela, Karl Rossmann encuentra en la esquina de una calle un cartel que anuncia que el teatro de Oklahoma contrata a quien “quiera ser artista” (Kafka, 1999, p. 439). Todo el mundo es bienvenido y “cada uno tendrá su puesto” (*jeden an seinen Ort!*) (p. 439). Kafka utiliza la metáfora para hacer presente el capitalismo que triunfa en todas partes porque promete reservar un papel para cada uno de los individuos. El teatro de Oklahoma no solo es extraño e inquietante porque tiene un carácter universal, sino también porque toda la energía se concentra en el reclutamiento de profesionales que, en lugar de desempeñar el papel de actor, han de ejercer papeles técnicos secundarios o subalternos (Mondzain, 2020, p. 156).

Es cierto que, en la metáfora clásica, el reparto divino de los papeles que cada uno debe interpretar en la comedia humana —el reclutamiento— tiene una función muy importante, pero en el teatro kafkiano la representación, el espectáculo de ángeles y diablos, es anterior al reclutamiento. Se trata una vez más de la lógica de la precesión de los signos que caracteriza al simulacro. Se diría que la clásica metáfora absoluta del *theatrum mundi* se convierte en la obra de Kafka en esa modalidad explosiva (*Sprengmetapher*) con la que Blumenberg (1960/2003, pp. 241-242) pretende explicar las metáforas que para Curtius violentan la intuición. En el caso del teatro natural de Oklahoma, nuestra intuición se embarca inicialmente en el proceso habitual de interpretación, pero debe rendirse llegado un determinado punto, sobre todo cuando advertimos que la distribución de papeles tiene lugar después de la representación y que ya no se reparten papeles de actor sino de trabajador técnico.

4. LA *STIMMUNG* DEL GRAN TEATRO DE OKLAHOMA

Benjamin (1928/1990) sostenía en relación con la temática del *theatrum mundi* que, en el mundo barroco donde “cada persona, cada cosa, cada relación puede significar otra cualquiera” (p. 167), la escritura se caracteriza por su extrema ambigüedad y abundancia de significados. “La pureza y unidad del significado” (1928/1990, p. 171) es algo inalcanzable en ese cosmos barroco marcado por la complejidad y por un exceso de elementos y significados. En el universo barroco descrito por Benjamin, “lo escrito tiende a la imagen visual” (1928/1990, p. 168) porque la materia de la escritura, la misma letra, se hace siempre patente. Más de dos siglos antes de que llegaran las vanguardias, en el Barroco se produce la epifanía, la manifestación, de la materia del arte (Groys, 2012, p. 61).

La escritura de Kafka tiende, como sucede con la barroca, a la imagen visual. Recordemos que el mismo escritor de Praga habla de su predisposición “óptica” en un pasaje citado anteriormente. La tendencia de la escritura kafkiana a lo visual se debe a que se centra sobre todo en la descripción de los gestos, de los movimientos que hacen los cuerpos de los personajes en ese gran teatro natural que es el mundo. Benjamin (1934/1986) escribe a este respecto que el universo kafkiano “es un teatro universal” porque “el hombre se encuentra naturalmente en escena” (p. 224). La prueba de ello “está en que en el teatro natural de Oklahoma todos son tomados” (p. 224). Ahora bien, “resulta imposible comprender los criterios según los cuales se los toma”, pues Kafka “jamás ahonda en lo que es susceptible de explicación” (p. 224).

Benjamin (1934/1986, p. 224) escribe en relación con dicha ausencia de explicación que:

toda la obra de Kafka representa un código de gestos que no poseen a priori para el autor un claro significado simbólico, sino que son interrogados a través de ordenamientos y combinaciones siempre nuevos. El teatro es la sede natural de estos experimentos. (1934/986, p. 224)

El filósofo agrega que “Kafka fue renunciando progresivamente a adaptar tales gestos a situaciones normales, a explicarlos” (p. 224). Es más, tomó “incluso todas las medidas posibles contra la interpretación de sus propios textos” (p. 224). Los lectores de sus obras ignoramos el código que nos per-

mitiría compartir una misma interpretación de los gestos que realizan los actores –o mecánicos– en el gran teatro de Oklahoma. El simple y enigmático gesto del ser humano pierde entonces “sus sostenes tradicionales” y se convierte en “objeto para reflexiones sin fin”, para interpretaciones infinitas (Benjamin, 1934/1986, p. 222). El signo, lejos de disolverse en un único sentido, se desborda en una multitud de significados.

El exceso o multiplicidad de interpretaciones, que es propio de las novelas de Kafka y que conduce a una búsqueda incesante de sentido, da como resultado un mundo paranoico, lleno de secretos que nunca se desvelan. Ernesto de Martino (1977/2002, p. 540) pensaba, en la época de la Guerra Fría, que ese exceso que caracteriza a las ficciones kafkianas permite describir perfectamente una atmósfera de crisis colectiva y una situación de apocalipsis cultural. Es probable que este sea también el estado de ánimo que pretendía expresar el autor de *El proceso*.

La teoría del gesto de Vilém Flusser (1991/1994) puede ayudarnos a superar la oscuridad de los gestos del teatro de Oklahoma. El filósofo de origen checo sostiene que el gesto es el resultado del movimiento de un cuerpo al que no le podemos dar una explicación causal satisfactoria. Si la teoría explica ese movimiento entonces ya no es un gesto. Por este motivo, la lectura e interpretación de los gestos siempre es empírica e intuitiva. Aunque no tengamos una teoría de la interpretación del gesto, sí podemos codificarlo y darle un significado, que siempre tiene un cierto grado de arbitrariedad.

Flusser afirma además que el gesto representa algo que está fuera y es distinto del logos, de la razón. A ese afuera lo denomina *Stimmung*; una palabra alemana que podría traducirse en castellano por estado de ánimo o atmósfera, términos que aluden a las realidades extralingüísticas, vivencias y creencias, que influyen en las decisiones y comportamientos del individuo y de la colectividad en un tiempo determinado. El mismo Flusser (1991/1994) reconoce la ambivalencia y dificultad que implica el concepto de *Stimmung*, pues “cubre una región de la realidad amplia y mal determinada, que va desde la percepción sensible, pasando por la emoción y la sensibilidad, hasta la idea” (pp. 12-13).

Gumbrecht (2011, p. 15), que ha escrito un libro sobre las *Stimmungen*, piensa que, cuando leemos *La muerte en Venecia* de Thomas Mann de acuerdo con su *Stimmung*, el argumento pasa a un segundo plano y, en cambio, cobra gran relevancia ese estado de ánimo finisecular, de crisis de la razón moderna, que se hace patente a través de la descripción de los continuos cambios atmosféricos. Según Gumbrecht (2011), esta aproximación

pretende “favorecer la posibilidad de que el lector pueda habitar mediante su imaginación el mundo de las sensaciones, un mundo que debe sentirse como si se tratara de un entorno físico” (p. 92). La *Stimmung*, como categoría filosófica que pertenece a la cultura de la presencia, tiene más que ver con las vivencias y creencias que con la verdad. Alude a experiencias singulares que se oponen a la abstracción de los conceptos. Por este motivo, la representación por el gesto de algo tan singular como los estados de ánimo se parece a la figura retórica de la catacresis, es decir, a la metáfora de algo que carece de otro nombre para expresarlo. No debe extrañar entonces que el código de gestos en el que se resume el teatro natural de Oklahoma tenga que ver con las metáforas que, según Blumenberg (1979/1995, p. 104), son absolutas porque no pueden ser sustituidas por conceptos.

La dificultad para interpretar los gestos realizados por los personajes de Kafka nos permite acceder, sin embargo, a la *Stimmung* de una época y una comunidad en crisis. Los gestos misteriosos del teatro de Oklahoma, la colosal puesta en escena del reclutamiento de los subalternos del capitalismo, pueden ser contraintuitivos y carecer aparentemente de sentido, pero transmiten muy bien la inquietante experiencia de que Karl Rossmann se convierta en un “juguete inocente de la violencia real de sus jefes” (Monzain, 2020, p. 157). Tenemos aquí una nueva versión de la *Puppenspiel Gottes*. La condición “explosiva” de la metáfora, el código absurdo de gestos del teatro de Oklahoma, nos permite experimentar –más que comprender– lo que supone que la grandeza y prosperidad del capitalismo americano se construya sobre la intolerable dominación de buena parte de sus ciudadanos. Se comprende así que, una vez contratado, Karl responda a la pregunta de cuál es su nombre con “el apodo que tenía en sus últimos empleos: «Negro»” (Kafka, 1999, p. 449). Ahora podemos entender lo que significa no ser contratado como actor, a pesar de las promesas del anuncio. La metáfora clásica solía presentar al actor o al personaje como un ser dotado de autonomía y, sobre todo en su versión calderoniana, tendía a igualar a todos los estamentos o cuerpos sociales. En cambio, Kafka (1999), al centrarse en “los trabajos técnicos subalternos”, al hacer pasar a Karl “de la condición de actor a la de trabajador técnico” (p. 453), invierte el sentido teológico de la metáfora del *theatrum mundi* con el fin de hacernos vivir la violencia e injusticia del reparto de los papeles o, lo que quiere decir lo mismo, de la división de clases. Si en el pasado el autor soberano siempre era considerado justo, ahora el soberano invisible que ha montado el espectáculo del reclutamiento solo merece reprobación.

Jean-Marie Straub y Danièle Huillet (1984) realizaron una inteligente e iluminadora adaptación cinematográfica de la primera novela inacabada de Kafka³. Lograron expresar muy bien el estado de ánimo o *Stimmung* de la obra que acaba en el teatro natural de Oklahoma. Lo consiguieron, en primer lugar, aproximando Kafka a Marx (Seguin, 2007, p. 106). Su adaptación de 1984 de *El Desaparecido* lleva por título *Relaciones de clase* (*Klassenverhältnisse*), lo cual constituye toda una ironía porque la novela y el filme muestran precisamente el fracaso de las relaciones pacíficas entre las clases. En lugar de relaciones es preciso hablar de antagonismos sociales o de esa división de clases que implica ruptura y violencia.

El joven protagonista, Karl Rossmann, obligado por su familia a trasladarse a América después de seducir a una criada, se convierte en el nuevo continente en un proletario que vive diversas relaciones conflictivas con sus jefes. Cada una de esas relaciones se saldan con su expulsión de la pequeña sociedad o empresa en la que había entrado. Ante tales conflictos de clase, Karl actúa con enorme ingenuidad, pues está convencido de que la verdad y los rectos principios morales son suficientes para superar el conflicto con los patronos o los jefes. De ahí que los Straub hayan decidido también asociar la crítica del capitalismo contenida en *El desaparecido* con el marqués de Sade. Lo cierto es que el propio Kafka invita a pensar en esta relación cuando le comenta a Janouch (1951/2017) que “el marqués de Sade ... es el auténtico patrón de nuestro tiempo” porque “solo puede obtener placer a través del dolor ajeno, al igual que el lujo de los ricos se paga con la miseria de los pobres” (p. 156)⁴.

La filósofa Marie-José Mondzain (2020) también ha sabido mostrar la *Stimmung* que transmiten los gestos de las obras kafkianas. En su opinión, la atmósfera o estado de ánimo de estas obras depende de algo tan evidente como el estrecho vínculo entre capitalismo y desarrollo tecnológico. Todo ello se entiende mejor si advertimos que *El desaparecido* entra en resonancia con *La colonia penitenciaria* (p. 155), un cuento escrito por Kafka unos meses después de abandonar la redacción de su primera novela. Según Mondzain (2020), esas dos obras demuestran que el judío checo es el pri-

³ Este artículo no pretende abordar las numerosas adaptaciones cinematográficas de las obras de Kafka, pero no queremos dejar de mencionar, aparte del filme de Huillet-Straub, algunas de las más sobresalientes: *El proceso* (1962) de Orson Welles, *La audiencia* (1972) de Marco Ferreri y *Das Schloss* (1997) de Michael Haneke que adaptan *El castillo*, y *La metamorfosis* (1975) de Jan Němec.

⁴ Esta interpretación de Sade se encuentra en las antípodas de la seguida por los filósofos franceses del siglo XX que estudia Éric Marty (2011), y, en cambio, se aproxima más a la proporcionada por Pasolini en su película *Salò* (1975).

mero que “ha articulado y descrito como una colosal y única maquinaria el aparato administrativo y el dispositivo técnico” de su época (p. 49). El islote de la colonia penitenciaria constituye, para Mondzain, “la maqueta teatralizada de la escena del mundo”, y la siniestra máquina “eléctrica y carnívora” de la colonia, que ejecuta la pena capital escribiendo el texto de la ley en el cuerpo de los condenados, es una perfecta metáfora de la máquina del poder (pp. 50-52). La colonización –el saqueo de las riquezas, el sometimiento de las comunidades y la explotación de los trabajadores–, que se extiende por todos los pueblos, exige que los colonizadores y los poderosos graben su ley en la carne de los explotados. El poder colonial –el capitalismo cuya *Stimmung* expresan los gestos kafkianos– no puede imponerse únicamente con la fuerza de la violencia. Necesita también conquistar las almas, “confiscar el imaginario colectivo” (p. 50), o dicho en los términos de *La colonia penitenciaria*, necesita “penetrar los afectos, grabar en la carne las creencias y convicciones” (p. 50). La dominación capitalista requiere la producción de un nuevo sujeto que esté convencido de la bondad de la ley colonial, de la norma que sanciona la desigualdad social.

Es importante tener en cuenta que Kafka asocia la nueva dominación capitalista y neocolonial con la crítica de la máquina tecnocrática. El temor a la máquina, que se extiende incluso a los sueños que el escritor describe en sus diarios (1950/2023, pp. 299-300), coincide completamente con el estado de ánimo de su tiempo, como puede apreciarse en los dibujos de Kubin y en el célebre filme *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, que se construye también en torno a una máquina devoradora. Lo que realmente sufre Kafka no es el padre o el superyó, sino “la máquina tecnocrática americana, o burocrática rusa, o la máquina fascista” (Deleuze y Guattari, 1975/1978, p. 23), esto es, todas las máquinas de poder que encontramos en la época de Kafka. La máquina de *El desaparecido* –agregan Deleuze y Guattari– “ya no es mecánica ni cosificada”, sino que se “encarna en dispositivos sociales muy complejos que permiten obtener, con un personal humano, con piezas y engranajes humanos, efectos de violencia y de deseo inhumanos infinitamente más fuertes” que los obtenidos con “mecánicas aisladas” (1975/1978, p. 61).

A semejanza de lo que sucede en el filme citado de Lang, podría decirse que la novela inacabada que transcurre en América se convierte precisamente en un descenso infernal al subsuelo de “la máquina espectacular que devora a sus servidores colmándoles sus apetitos” (Mondzain, 2020, p. 155). La máquina americana, que en la versión kafkiana es un teatro natural, funciona a partir de la promesa de contratar a todos como actores, y de

este modo satisfacer los deseos de libertad y seguridad de la ciudadanía. Sin embargo, solo se contrata a maquinistas, a trabajadores subalternos, que, de acuerdo con la metáfora de *La colonia penitenciaria*, se encargan de proporcionar carne a la máquina capitalista, y, por tanto, contribuyen a su propia explotación por los poderosos.

5. LA AMBIVALENTE METÁFORA ABSOLUTA DEL MUNDO COMO CINE

Si hay una máquina espectacular que seduce, confisca el imaginario colectivo y oculta la explotación capitalista de la época, esa es la cinematográfica. La cámara ha formado parte intrínseca —reconoce Mondzain (2020) en su estudio sobre Kafka— “de la maquinaria que inscribe en la carne del espectador el idioma del placer, del amor y del odio” (p. 201), con la finalidad de engañar al explotado y convencerle de que es libre y de que la máquina productiva le permitirá cumplir sus deseos. Ahora bien, el cine es una máquina ambivalente porque, al mismo tiempo, se ha utilizado para producir obras de arte que desarticulan los efectos ideológicos de dominación. Kafka veía en el cine de Chaplin una simple “prótesis de la imaginación” para un ser humano que vivía un auténtico apocalipsis cultural (Janouch, 1951/2017, p. 186), pero muchos otros contemporáneos vieron en el cómic un cineasta que convirtió la cámara en una “máquina emancipadora y crítica” (Mondzain, 2020, p. 202). Sus películas mostraban un cuerpo capaz de andar, bailar, saltar y liberarse de la miseria y explotación que padecían sus contemporáneos.

A pesar de que el gran teatro de Oklahoma es una metáfora muy potente, la metáfora absoluta del mundo como teatro alcanzó su más perfecta expresión en otra época, durante el barroco histórico. En el tiempo del escritor checo adquiere más bien la dimensión de una *Sprengmetapher* (metáfora explosiva) porque ya no representa claramente, de modo intuitivo, el mundo del presente, el capitalista. Pensamos asimismo que Kafka nos invita a complementar la metáfora del mundo como teatro con la metáfora del mundo como una película o como cine. A ello apunta Adorno (1994), en una carta dirigida a Benjamin el 17 de diciembre de 1934, cuando comenta que “las novelas de Kafka no son guiones para un teatro experimental”, sino que “más bien se trata de los últimos textos, en trance de desaparición, que enlazan con el cine mudo” (p. 95). A ello apunta también el mismo Benjamin (1934/1986) en este fragmento:

En la época de la máxima alienación de los hombres entre sí, de las relaciones infinitamente mediatizadas, que son las únicas que tienen, se ha inventado el film y el gramófono. En el film el hombre no reconoce su propio andar, en el gramófono no reconoce su propia voz. Ello ha sido confirmado mediante experimentos. La situación del sujeto de tales experimentos es la de Kafka. (Benjamin, 1934/1986, p. 236)

El comentario del filósofo solo concierne al periodo del cine mudo, pues en las películas sonoras o habladas el individuo tampoco reconoce su propia voz, produciéndose de esta manera una doble alienación o extrañamiento. Para Kafka, las imágenes contempladas en el cine son así gestos enigmáticos que pueden significar casi cualquier cosa. Tales gestos, a pesar de abrirse a una infinitud de interpretaciones, son muy valiosos porque expresan el estado de ánimo o *Stimmung* de la época. Se corresponden en el fondo con la escritura fragmentaria de Kafka, de un autor que no logró acabar ninguna de sus novelas. El escritor checo tampoco consiguió integrar de forma orgánica todos esos fragmentos, todos esos gestos. Algo semejante sucede en sus diarios cuando se refiere a una película, pues se limita a ofrecer un mero ensamblaje de imágenes, de fragmentos, sin que en ningún momento se inserten dentro de la estructura orgánica de una historia o una narración. A propósito de la película *Esclavos del oro*, fija “en su mente” al millonario protagonista del filme a través de una serie de gestos⁵:

Su calma, su gesto lento, deliberado, su paso rápido cuando toca, su forma de mover bruscamente el brazo. Rico, mimado, arrullado; pero cómo se levanta de un salto, igual que un siervo, e inspecciona el cuarto de la taberna del bosque en la que lo han encerrado. (Kafka, 1950/2023, p. 297)

Otra muestra de la enorme atención concedida a los gestos de una película, que en su recuerdo se autonomizan de la historia contada, sería el último apunte detallado sobre una película que encontramos en los diarios (noviembre de 1913):

Imagen: Bautismo de los grumetes en el momento de pasar el ecuador. Los marineros haraganeando en torno. El barco al que se encaraman en

⁵ La descripción que hace Kafka de la gestualidad del teatro yidish (1950/2023, pp. 124-125) solo recuerda lejanamente a la minuciosa descripción que realiza de los gestos, siempre integrados en el espacio, de los actores del cine mudo.

todas direcciones y a todas las alturas les ofrece asientos por todas partes. Desde lo alto, los marineros, colgados de las escalas, un pie frente al otro, apoyan sus hombros poderosos, redondos, contra el barco y miran el espectáculo allá abajo. (Kafka, 1950/ 2023, p. 321)

Kafka, cuando anota las impresiones dejadas por la visión de una película, casi nunca se refiere a su argumento, y, en cambio, recuerda imágenes y gestos independizados de la historia contada por el filme. Todo lo comentado hasta ahora nos lleva a formular la hipótesis de que, para Kafka, el mundo moderno que ha entrado en crisis, el descrito en sus novelas y cuentos, se parece a un filme, cuyas imágenes apenas se pueden fijar en un conjunto de gestos enigmáticos u oscuros. Se podría decir incluso que sus comentarios sobre las imágenes en movimiento son tan meta-cinematográficos como lo son los de Deleuze.

La minuciosa descripción de los gestos sueltos, autónomos, de algunas películas mudas, que encontramos en los diarios de Kafka, coincide con “el detallismo tan curioso” y “sorprendente” de sus novelas (Benjamin, 1969/1998, p. 213). Pensamos que ello también tiene que ver con otra de las valiosas claves interpretativas que ofrece Benjamin: la de que Kafka “tenía miedo ante el final” (p. 213). Es probable que ese detallismo, que no sirve para hacer avanzar la resolución de la historia, tenga precisamente la función de demorar el final tan temido. El siguiente fragmento puede aclarar en qué consiste el miedo al final: “Que los libros hayan quedado sin terminar, eso es el dominio propio de la gracia. Que en Kafka no se exprese la ley nunca, eso y no otra cosa es el ensamblamiento agraciado del fragmento” (Benjamin, 1969/1998, p. 213).

¿Qué ocurre cuando se expresa la ley? De Lutero a Freud, durante la modernidad, el individuo –como sostiene Schürmann (1996), el filósofo que ha reflexionado con agudeza sobre la hegemonía moderna de la autoconciencia– olvida la lógica de las cosas, pues ve y comprende los fenómenos según se ve y comprende a sí mismo: perdido “ante” la Ley, o justo “en” la fe, en la gracia. La ley interiorizada, con independencia de que se identifique con la norma cristiana, el superyó freudiano, la ley estatal o la racionalidad económica, siempre condena, siempre se halla al servicio de la máquina de dominación. En cambio, la gracia tiene que ver con un olvidado afuera que, en el caso de Kafka, se identifica con lo más inmanente y propio, con la infancia perdida, la edad de la inocencia, y con nuestra condición animal. O, para ser más preciso, la gracia se opone al olvido del cuerpo y al olvido de la lógica de las cosas. En esta línea de pensamiento, Deleuze y Guattari (1975/1978) sostenían que el devenir animal en Kafka

significa emprender un movimiento que conduce fuera de la Ley y de la máquina de dominación. Dicho movimiento lleva a “traspasar un umbral” y a “encontrar un mundo de intensidades puras en donde se deshacen todas las formas y todas las significaciones” (p. 24), todo aquello que delimita, completa y proporciona un final.

El Kafka del “ensamblamiento agraciado del fragmento” (Benjamín, 1998, p. 213), de la obra *non finita*, se parece a los filmes de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, que no son otra cosa que “cuerpos lacunares”, un ensamblaje de “cristales”, de fragmentos, en los que cada detalle adquiere una fuerza autónoma. Pensar en un cuerpo lacunar nos lleva a reflexionar sobre la relación entre sus partes, sobre si son antagónicas y se niegan entre ellas o si puede haber una relación afirmativa. El filme antes citado de 1984, *Relaciones de clase*, realizado a partir de *El desaparecido* de Kafka, es también un “cuerpo lacunar” que cuenta una historia sadiana y marxiana de explotación y lucha de clases, una historia de negatividades o antagonismos, pero cuya forma se inspira en la música, en la afirmación de cada una de las diferentes notas (imágenes) y, en definitiva, en la afirmación de cada uno de los fragmentos y gestos que conforman el cuerpo lacunar. Esta escritura cinematográfica nos parece muy próxima a la kafkiana. Así parece confirmarlo Adorno. En la carta antes citada de 1934, el filósofo alemán añade algo muy valioso sobre el autor checo: “la ambigüedad de los gestos se encuentra entre la inmersión en el mutismo (con la destrucción del lenguaje) y el elevarse a partir de él en música” (Adorno y Benjamin, 1994, p. 95; Zischler, 1996/2008, p. 101).

Esta última cita nos permite comprender la ambigüedad o, aún mejor, la ambivalencia de una obra que, como la kafkiana, logra unir dos cosas contrarias. Por un lado, los gestos, a los que se refiere Adorno en su carta a Benjamin, están a punto de caer en el mutismo, en el silencio, en la negatividad más profunda, porque solo de este modo se puede hacer sentir al lector, hacerle experimentar, lo que supone vivir en un mundo en crisis, en donde se impone la explotación y una ley que dice redimirnos y, sin embargo, nos condena. Por otro lado, los gestos se elevan y se transforman en música porque se presentan en toda su singularidad y autonomía, porque ya no se encuentran al servicio de un significado o de una interpretación que termine haciéndolos invisibles. Esta “oposición real”, esta afirmación de dos cosas contrarias (la negatividad de los antagonismos sociales y la afirmación democrática de todos los gestos humanos y animales), es también la que hemos podido encontrar en el arte cinematográfico de los Straub y en el cine más alejado de la máquina tecnocrática.

A modo de conclusión, queremos reiterar la pertinencia que para el estudio profundo de las obras de Kafka poseen las categorías de metáfora absoluta, teorizada por Blumenberg, y de *Stimmung*, sobre todo en la versión que nos proporcionan Flusser (1991/1994) y Gumbrecht (2011). Desde los célebres estudios de Benjamin, se ha insistido mucho en la importancia de la metáfora secular del teatro para comprender la obra del escritor checo y, en particular, el final de su primera novela inacabada. En el periodo de entreguerras es una metáfora que ya no permite acceder a la *Stimmung* de esa época. Se ha transformado en una metáfora explosiva, contraintuitiva, que debe ser complementada con la metáfora absoluta del cine. Esta última es mucho más adecuada para acceder al nuevo estado de ánimo colectivo determinado por dos factores principales: el movimiento incesante que impone la tecnología moderna; y la hegemonía del simulacro, el de un signo que precede a la realidad y la transforma, de acuerdo con la ideología capitalista, en un mundo donde impera aquella absoluta arbitrariedad del poder que caracteriza a la literatura de Sade.

REFERENCIAS

- Adorno, T. y Benjamin, W. (1994). *Briefwechsel 1928-1940*. H. Lonitz (ed.). Suhrkamp.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (Trad. J. Sala-Sanahuja). Paidós. (Trabajo original publicado en 1980).
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro* (Trad. A. Vicens y P. Rovira). Kairós. (Trabajo original publicado en 1978).
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* (Trad. J. L. López Muñoz). Rialp. (Trabajo original publicado en 1958-1962).
- Benjamin, W. (1986). Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte. *Sobre el programa de la filosofía futura*. Traducción de Roberto J. Vernengo. Planeta-Agostini. (Trabajo original publicado en 1934).
- Benjamin, W. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Traducción de José Muñoz Millanes. Taurus. (Trabajo original publicado en 1928).
- Benjamin, W. (1998). Dos iluminaciones sobre Kafka. *Imaginación y Sociedad. Iluminaciones I*. Traducción de Jesús Aguirre. Taurus. (Trabajo original publicado en 1969).
- Born, J. (1990). *Kafkas Bibliothek. Ein beschreibendes Verzeichnis*. S. Fischer.
- Blumenberg, H. (1995). Aproximación a una teoría de la inconceptuabilidad. *Naufragio con espectador*. Traducción de Jorge Vigil. Visor. (Trabajo original publicado en 1979).
- Blumenberg, H. (2003). *Paradigmas para una metaforología*. Traducción de Jorge Pérez de Tudela. Trotta. Trabajo original publicado en 1960).

- Curtius, E. R. (1955). *Literatura Europea y Edad Media Latina (1)* (Trad. M. Frenk Alatorre y A. Alatorre). Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1948).
- Daney, S. (2015). *La Maison cinéma et le monde. 4. Le moment Trafic 1991-1992*. P.O.L.
- De Martino, E. (2002). *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. Einaudi. (Trabajo original publicado en 1977).
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. Traducción de J. Aguilar Mora. Ediciones Era. (Trabajo original publicado en 1975).
- Deleuze, G. (2019). Optimismo, pesimismo y viaje (Carta a Serge Daney, por Gilles Deleuze). En S. Daney, *Cine Diario. Edición integral 1981-1986* (Trad. M. Manrique, H. Marturet) (pp. 8-20). Shangrila Ediciones. (Trabajo original publicado en 1986).
- Ferreri, M. (Director). (1972). *L'udienza* [La audiencia] [Película]. Vides Cinematografica, Les Films Ariane.
- Flusser, V. (1994). *Los gestos. Fenomenología y comunicación* (Trad. Claudio Gancho). Herder. (Trabajo original publicado en 1991).
- Gracián, B. (1996). *El Discreto*. Planeta. (Trabajo original publicado en 1646).
- Groys, B. (2012). La iconoclastia como procedimiento: estrategias iconoclastas en el cine. En C. Otero (ed.), *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada* (pp. 55-75). La Oficina.
- Gumbrecht, H. U. (2011). *Stimmungen/Estados de ánimo. Sobre una ontología de la literatura* (Trabajo original publicado en 2011). Tres Fronteras.
- Haneke, M. (Director). (1997). *Das Schloss* [El Castillo] [Película]. Wega Film-produktionsgesellschaft mbH, ORF, Bayerische Rundfund, Arte GEIE.
- Janouch, G. (2017). *Conversaciones con Kafka* (Trad. R. Sala). Epublibre. (Trabajo original publicado en 1951).
- Kafka, F. (1986). En la colonia penitenciaria. *El proceso – La condena*. Traducción de J. R. Wilcock. Seix Barral.
- Kafka, F. (1999). *Obras completas I. Novelas. El desaparecido (América), El proceso, El castillo*. Traducción de Miguel Sáenz. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Kafka, F. (2023). *Diarios* (Trad. J. Parra y A. Sánchez Pascual). Debolsillo. (Trabajo original publicado en 1950).
- Kleist, H. von (2021). *Michael Kohlhaas – Sobre el teatro de marionetas* (Trad. M. A. Vega Cernuda). Cátedra. (Trabajo original publicado en 1810).
- Koselleck, R. (2004). *historia/Historia* (Trad. A. Gómez Ramos). Trotta. (Trabajo original publicado en 1972).
- Lang, F. (Director). (1927). *Metropolis* [Película]. UFA.
- Lizarazo, D. (2022). *La fotografía y el otro. Cuerpo y estética de retorno*. Secretaría de Cultura del Gobierno de México.
- Maravall, J. A. (1975). *La cultura del Barroco*. Ariel.
- Marty, E. (2011). *Pourquoi le XXe siècle a-t-il pris Sade au sérieux?* Seuil.
- Mondzain, M. J. (2020). *K comme Colonie. Kafka et la décolonisation de l'imaginaire*. La fabrique.

- Narboni, J. (2015). *La nuit sera noire et blanche: Barthes, La chambre claire, le cinéma*. Capricci.
- Němec, J. (Director). (1975). *Die Verwandlung* [La metamorfosis] [Película]. ZDF.
- Nuevo Testamento* (1975). Primera Epístola a los Corintios (Trad. A. M. Arto-la). Desclée de Brouwer.
- Pasolini, P. P. (Director). (1975). *Salò o le 120 gionarte di Sodoma* [Salò o los 120 días de Sodoma] [Película]. Produzioni Europee Associate. Les Productions Artistes Associés.
- Salisbury, J. de (1984). *Policraticus* (ed. M. A. Ladero). Editora Nacional (Trabajo original publicado en 1159).
- Schürmann, R. (1996). *Des hegemonies brisées*. Trans-Europ-Repress.
- Seguin, L. (2007). Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, “Aux distraitements désespérés que nous sommes...”. Cahiers du cinéma.
- Straub, J.M. y Huillet D. (Directores). (1984). *Klassenverhältnisse* [Relaciones de clase] [Película]. Janus Film und Fernsehen, Hessischer Rundfunk, Net Difusion, BMI, Filmförderungsanstalt, Filmförderung Hamburg.
- Watkins, P. (2017). *La crisis de los medios* (Trad. E. Ayllón). Pepitas editorial.
- Zischler, H. (2008). *Kafka va al cine* (Trad. Jorge Seca). Minúscula. (Trabajo original publicado en 1996).